

medea

Egon Schiele e la rappresentazione della patologia

Federica Usai

«Un tempo, se ben ricordo, la mia vita
era un festino in cui si schiudevano tutti
i cuori, tutti i vini scorrevano. Una sera
ho preso la Bellezza sulle mie ginocchia.
E l'ho trovata amara.»

Arthur Rimbaud

Tra il debutto di Schiele e la sua grande affermazione all'esposizione primaverile della Secessione nel 1918 (sei mesi prima della morte) passano soltanto dieci anni, che a lui furono però sufficienti per diventare un precursore dell'espressionismo e non solo di quello viennese. L'articolo qui riportato intende mettere in evidenza gli studi attuati dalla studiosa americana Gemma Blackshaw e compararli con la letteratura precedente, per proporre una nuova chiave di lettura per ciò che concerne la fase creativa dell'artista tra il 1910 e il 1913. Differente dall'estetismo dello Jugendstil¹, la ricerca pittorica di Schiele si propone di scavare al di sotto della sfavillante apparenza della società viennese d'inizio secolo per svelarne utopie e ossessioni. Klaus Albrecht Schröder è il primo studioso a ipotizzare che le riviste fotografiche riguardanti i disturbi nervosi fossero possibili fonti per Schiele. Schröder cita vari esempi tratti dall'atlante scientifico pubblicato dal neurologo Jean-Martin Charcot. Gli studi di Schröder e della Blackshaw sono in netto contrasto con quanto pubblicato

¹ *Jugendstil* (stile Jugend in Germania), *Sezessionstil* (stile secessione in Austria): sono i nomi che *Art Nouveau* acquisisce nelle varie parti d'Europa.



fino ad alcuni anni fa, in questi testi, infatti, si tendeva a mettere in evidenza la natura introspettiva di Schiele.

La breve stagione di Schiele va dal 1908, quando espone per la prima volta alla *Kunstschau*², al 1918, quando è ormai artista affermato e precocemente muore a causa della pandemia di febbre spagnola.

Egon Schiele nasce il 12 giugno 1890 a Tulln, nella Bassa Austria. Dotato di una costituzione corporale non robusta, è un bambino tranquillo e poco ambizioso. Studente non certo brillante, non si fa notare né al Realgymnasium di Krems (1902), né alla scuola di Klosterneuburg (1902-1906). A quattordici anni compiuti aveva ripetuto diversi anni scolastici, fatto che più avanti commenta con: «i rozzi maestri... mi erano sempre stati nemici». Mostra entusiasmo solo per il disegno. In questa materia è sostenuto da Ludwig Karl Strauch, suo insegnante a Klosterneuburg. Strauch affina la tecnica del giovane Egon notando nella scioltezza nervosa del suo segno un'affinità con Klimt, che Schiele ancora non conosce. Incoraggiato da Strauch, dal pittore di Klosterneuburg Max Kahrer e dal canonico agostiniano Wolfgang Paker, nel 1906 Schiele presenta domanda d'ammissione all'Accademia di Vienna. In ottobre viene ammesso. L'anno precedente Egon aveva perso il padre, esperienza che segnerà tutta la sua esistenza. L'uomo muore infatti di paralisi progressiva (ma non era malato di mente, come fino ad ora si è sostenuto).³ Al di là delle grosse difficoltà economiche, il ragazzo perde un importante punto di riferimento. I rapporti con la madre erano sempre stati freddi e poco affettuosi.

L'ammissione all'Accademia di Vienna avviene quando il ragazzo ha sedici anni, questo contribuisce sicuramente a confermare il suo Io artistico. Comincia frequentando il corso di Christian Griepenkerl, per il

² *Kunstschau* significa Esposizione d'Arte. Nello specifico, la *Kunstschau* del 1908 fu dedicata all'arte austriaca moderna segnando in modo netto il cambio generazionale fra gli artisti austriaci.

³ «Non so se vi sia qualcun altro al mondo che ricordi il mio nobile padre con tanta tristezza. Non so chi possa essere capace di comprendere perché io visiti i luoghi che lui usava frequentare e dove posso sentire il dolore [...]. Perché dipingo tombe e tante cose simili? Perché tutto ciò continua a vivere in me». È Schiele stesso a chiarire questo sentimento in *Ritratto d'artista* (2012).

quale però nutre una profonda avversione. Conservatore intransigente, Griepenkerl è un ritrattista e pittore storico di stampo tradizionale, con il quale il giovane Schiele si scontra apertamente. Pochi anni prima Griepenkerl aveva avuto delle divergenze con un altro allievo dell'Accademia: Richard Gerstl. L'insegnante riteneva che i due ragazzi (Gerstl e Schiele) gli fossero stati inviati dal diavolo in persona. È nella venerazione per Klimt che va interpretata la ribellione giovanile nei confronti dell'insegnante e contro il dogmatismo accademico. Sono questi gli anni in cui Gustav Klimt è all'apice della sua carriera. Schiele si sente affascinato dallo stile lineare e decorativo di Klimt e dei secessionisti, fascinazione che possiamo facilmente riscontrare nei lavori giovanili dell'artista. Va peraltro ricordato che qualche anno più tardi sarà Klimt a trovare diversi stimoli per la sua arte in Egon Schiele.

Lo stile di Egon Schiele

Nel 1908 i lavori di Egon Schiele sono ancora essenzialmente debitori allo studio dal vero. Il suo linguaggio segnico muta modulandosi sul suo grande modello e mentore Gustav Klimt, ma impulsi essenziali gli arrivano da artisti internazionali come il belga George Minne, le cui opere erano visibili alle mostre organizzate dalla Secessione. Ma la nuova generazione, di cui anche Gerstl e Kokoschka fanno parte, non ama le belle maniere. Klimt è per tutti i giovani artisti austriaci il termine di confronto, il modello da superare, respingere, o, come fa Egon Schiele, amare perdutamente. L'artista diciottenne viene colpito dalla sala klimtiana e, quando avrà modo di esporre per la prima volta i suoi lavori alla Kunstschau del 1909, i suoi lavori saranno in primo luogo un omaggio al maestro. La decorazione ricca dei ritratti della sorella Gerti e di Anton Peschka⁴, suo futuro cognato, richiamano gli ornamenti presenti nelle opere del maestro. Il ritratto della sorella (figura 1) è infatti particolarmente raffinato. La ragazza è seduta con la testa girata rispetto allo spettatore, il

⁴ Peschka frequenta l'Accademia con Schiele, è uno dei suoi più cari amici e sposerà la sorella Gertie.

suo scialle e la coperta che intravediamo sulla sedia sono tutti decorati con le tipiche ornamentazioni klimtiane. Già nei ritratti presentati alla II Mostra d'Arte Internazionale diventa evidente che nello stile ornamentale di origine klimtiana si sta insinuando «una linea spigolosa e difficile» (Steiner 2000), tipica del disegno di Kokoschka (si veda l'opera di Egon Schiele, *Gerti Schiele*, 1909, olio su tela).

Il profilo del corpo di Peschka, come quello di Gerti, si stacca in modo quasi impercettibile dalla poltrona su cui Anton è seduto (*Ritratto di Anton Peschka*, 1909, olio su tela). In questi dipinti dell'artista è ancora possibile notare la presenza di dettagli decorativi, per quanto modesti, in particolare nell'abito della sorella Gerti e nello sfondo dietro Anton Peschka.

Sempre nello stesso anno viene presentato un *Autoritratto nudo con veste ornamentale*. Per quanto riguarda quest'opera, Whitford scrive che Schiele si toglie di dosso «la pelle decorativa» che gli deriva da Gustav Klimt. Il corpo magrissimo emerge dalla camicia, e già si preannuncia l'era della dissonanza del malessere dell'Io.

Con questa concentrazione essenziale sul disegno del corpo, Schiele vara il suo programma di artista moderno, privo di ogni infingimento allegorico alla Klimt.

Nel 1910 la linea si intensifica acquisendo una forte componente espressiva. Si allontana gradualmente dallo stile di Klimt per iniziare ad affermare la propria autonomia artistica. Egon Schiele, ormai ventenne, comincia a esercitare la sua indipendenza dal gusto dominante di Sezessionst⁵. Se paragonato a Kokoschka, Schiele arriva all'Espressionismo con relativa lentezza, essendo fortemente influenzato da Gustav Klimt. Come Kokoschka, Schiele inizia a semplificare i propri sfondi, fino a farli completamente sparire. Come conseguenza, i personaggi dei suoi dipinti risaltano, spiccano sulla tela, risultando isolati, straniati. I lavori, dunque, sono ancora vicini allo studio dal vero, alla tradizione classico-accademica,

⁵ Le Secessioni sono associazioni costituite da artisti che intendono distaccarsi platealmente dal naturalismo imperante e dalla cultura accademica. Monaco, Berlino, Vienna vedono nascere gruppi indipendenti che, generatisi dalla costola del Simbolismo, affrontano l'arte con nuovi contenuti e nuove modalità formali, diffusi anche grazie a tre importanti riviste: *Jugend*, *Pan* e *Ver Sacrum*.

ma si nota una spiccata divergenza con l'*horror vacui* di Klimt, per il quale la superficie si identifica con il tutto pieno, tanto che l'opera di Klimt appare ancora oggi come l'emblema stesso del decorativo. Egon Schiele oppone allo stile decorativo del suo mentore una superficie nuda e scabra, confinando la figura in uno sfondo neutro.

In una lettera indirizzata al consigliere di corte, Josef Czermak, Schiele scrive «fino a marzo sono passato attraverso l'arte di Klimt. Oggi penso di essere completamente diverso»⁶. Nella stessa lettera evidenzia il fatto che avrebbe esposto da solo alla galleria Miethke, e così avrebbe voluto continuare a fare in futuro. Del suo mentore conserva tuttavia l'eleganza del segno, ormai affinato fino a raggiungere una tagliente espressività. Effettivamente, anche da quello che dirà Otto Benesch vedendolo all'opera, il suo punto forte è la perfetta padronanza del tratto, tanto che, secondo alcuni critici, disegni e acquerelli sono superiori agli oli.

Il 1910 costituisce una cesura fondamentale nell'opera di Schiele. I lavori eseguiti nel Dieci sono testimoni di una bellezza dolente, di una tipologia umana che non svela ma esibisce la propria carnalità, esaltata e nel contempo mortificata. La sua pittura rappresenta il conflitto tra la vita e la morte. Da questo momento in poi le sue figure iniziano la fase della deformazione. In questa fase il suo disegno diventa aspro e sofferente. La tensione formale viene affidata a linee frante, spezzate e spigolose. Il sogno di Klimt, per Schiele si infrange, in lui troviamo la sofferenza. I personaggi da lui ritratti non sono più esseri umani ma rigidi manichini costretti in pose sconnesse e innaturali. I corpi così trasformati sono il tentativo consapevole da parte dell'artista di utilizzare arti, braccia, mani e corpi per evidenziare le emozioni interiori. Le membra mostrano la disintegrazione della sensibilità corporea. Sembra quasi che Schiele voglia dimostrare che ogni stato psichico sia rispecchiabile a livello fisico e possa essere rappresentato per mezzo del corpo. Schiele percepisce i suoi modelli come

⁶ «La linea spigolosa diventa portatrice di significato, non cela ma si fa irrompente e provocatoria. Essa non ha ancora del tutto eliminato l'ornamento e possiede delle qualità ornamentali. Ma invece di essere una semplice stilizzazione decorativa contiene già *in nuce* quel potenziale di trasgressione e rottura espressiva che, a partire dal 1910, diventerà dominante» (Steiner 2000).

esseri isolati, torturati da qualche prigionia mentale, in maniera non dissimile dalla percezione che egli poteva avere di se stesso. L'isolamento ha quindi grande rilevanza. Come evidenzia Di Stefano (2003: 8), Schiele «realizza circa un centinaio di autoritratti, mostra il proprio corpo nella sua interezza, assumendo così il ruolo di modello, di colui che viene osservato». Per poter comprendere la drammaticità dei disegni di Schiele

dobbiamo ricordare quanto la borghesia, fino allo scoppio della prima guerra mondiale, reprimesse la vita intima dell'uomo, con quanta segretezza e pudicizia celasse le manifestazioni del corpo e della sessualità. (Schröder 2000: 2)

Alcune raffigurazioni fanno pensare al *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890) che invecchia e s'imbruttisce, nonostante il suo modello continui a restare immutato e di una bellezza spregiudicata. Questo aspetto non è solamente presente nel *Ritratto di Dorian Gray*, ma in modo ancor più persuasivo nel testo simbolista di André Gide *Traité du Narcisse* del 1891, nel quale l'autore afferma che il mito di Narciso è equivalente all'esistenza del poeta. Secondo l'interpretazione di Ernst Robert Curtius, in questo testo compare il prototipo dell'uomo moderno, «il quale si piega sullo specchio dell'arte per riconoscersi», ed egli sa «che gli oggetti gli appaiono solo nel riflesso [...] e che egli è sempre e solo uno spettatore». Quest'atteggiamento corrisponde alla consapevolezza del periodo *fin de siècle* e del decadentismo letterario che, secondo le affermazioni di Hugo von Hofmannsthal, viveva nel raddoppiamento di se stessi e si limitava a osservare la vita. Il motivo di Narciso, che anche Paul Valéry tratta nel suo *Narcisse parle*, diventò tema dominante nel periodo a cavallo dei due secoli.

Tutte queste riflessioni, tuttavia, valgono solo in parte per Egon Schiele e i suoi autoritratti. Negli autoritratti del primo periodo, quelli che risalgono agli anni tra il 1905 e il 1907, svela «il bisogno di compensare la perdita di ammirazione subita con la perdita dell'amato padre» (Steiner 2000: 14). La grande quantità di autoritratti testimonia, da un lato, che l'artista è attento osservatore di se stesso, ma Steiner ipotizza che potremmo aver a che fare con una personalità di tipo narcisistico. Schiele si osserva in modo quasi maniacale, ma non dobbiamo scordare il fatto che

egli era innanzitutto pittore, e che quindi, rappresentandosi, desiderava mostrare se stesso tramite la raffigurazione dei propri atteggiamenti.

A poco a poco, nell'opera di Schiele il corpo nudo diventa un tema centrale dell'autoritratto⁷.

In questo periodo la magrezza si fa ascetica, il corpo si attorciglia in virtuose contorsioni, la mimica facciale oscilla tra il cupo e il bizzarro. Schiele illustra così il travaglio interiore dell'uomo moderno. Nei suoi lavori compare quella che Alessandra Comini definisce la sua cifra stilistica: l'isolamento della figura (o delle figure); la presentazione frontale e l'allineamento dell'asse della figura con l'asse centrale della tela; l'enfasi su occhi e mani eccessivamente grandi e rozzi, e sull'intero corpo. L'effetto complessivo di questi elementi esagerati è, di nuovo, un forte senso di ansia. L'artista riduce la propria fisicità a un torso (*Nudo maschile seduto*, 1910), quasi mutilando il proprio corpo. Raramente la sua figura appare rilassata, al contrario, il corpo è contratto come durante una crisi isterica, esibito, messo in mostra in modo voyeuristico.

Secondo Danielle Knafo:

Quello di Schiele fu il viaggio di una vita volto alla ricerca in se stesso dei genitori perduti e del proprio sé perduto nella propria arte. L'arte rappresentò un sostituto per i suoi oggetti perduti ed il suo uso perpetuo dell'autoritratto fu un tentativo consapevole di superare queste perdite è [...] come un paziente in analisi, decostruisce la propria immagine per poi ricostruirla dal nulla. Usò la propria arte come un'esperienza correttiva ed emozionale sulla quale allevò e apparentemente risanò una psiche distrutta.⁸

L'interesse specifico di Egon Schiele è quindi rivolto ai processi psichici e spirituali dell'esistenza umana, e per questo la resa naturalistica

⁷ Anche Richard Gerstl (1883-1908) prima di Schiele si ritrae in pose provocatorie. Per quanto riguarda questo tema, può essere considerato l'unico precursore di Egon Schiele a Vienna.

⁸ Gemma Blackshaw è in assoluto disaccordo con le precedenti teorie su Egon Schiele e abbraccia una nuova idea dell'artista come fine conoscitore del mercato d'arte dell'epoca, poco interessato dunque al punto di vista dell'interiorizzazione.

viene posta in secondo piano? La domanda su ciò che causa la svolta di Schiele verso il genere dell'autoritratto ed il suo cambiamento stilistico nel 1910, ha affascinato molti studiosi. Escludendo poche eccezioni, la tendenza degli storici dell'arte è stata quella di mettere in evidenza come Schiele fosse un individuo traumatizzato che utilizzava l'autoritratto come mezzo per esprimere dolore e ansia.

Ma se in realtà il suo non fosse solo un interesse verso l'interiorizzazione, da dove potrebbe derivare questa nuova estetica del corpo che l'artista adopera a partire dal 1910? Questo concetto di Schiele come individuo ansioso emerge da parecchi elementi biografici: la precoce perdita del padre nel 1905, il legame tanto significativo quanto ambiguo con la sorellina Gerti, minore di quattro anni, che era stata la sua prima modella, ritratta spesso nuda. Ancora, la sua detenzione nel 1912 per accuse di atti immorali nel paese di Neulengbach, accuse che lo porteranno in carcere nel 1912. Le accuse sono molto gravi: il giovane pittore avrebbe sedotto una minorenne, la quattordicenne Tatiana von Mossig, figlia di un alto dirigente del Ministero della Marina, e avrebbe inoltre esposto del materiale pornografico in un luogo accessibile ai minori. È documentato con assoluta certezza che non vi fu alcuna violenza sull'adolescente, che venne visitata da un medico in seguito alla denuncia di von Mossig. Fu sicuramente la ragazzina stessa a causare la perquisizione dei due agenti a casa di Schiele, con la confisca di ben centoventicinque disegni erotici e la conseguente incarcerazione.

Tutta la vicenda fu pubblicata nel 1922, cioè quattro anni dopo la morte di Egon Schiele, da Arthur Roessler⁹, con il titolo originario di *Egon Schiele in prigione*. Il racconto si svolge in prima persona, anche se in realtà, come dicevo, l'autore è Roessler. Tutto ciò contribuì notevolmente ad accrescere un'aura romantica attorno a un autore all'epoca praticamente sconosciuto al di fuori dell'universo artistico austriaco.

La morte precoce avvenuta nel 1918 in seguito alla pandemia di febbre spagnola, corona poi il tutto, abbandonandoci a una serie di considerazioni

⁹ Arthur Roessler (1887-1955) è un critico d'arte, sostenitore della prima ora di Egon Schiele e fra i suoi principali collezionisti. Dopo la morte dell'artista pubblica vari testi sull'autore.

romantiche e quasi romanzate del vissuto dell'artista, facendoci tralasciare l'importanza dell'humus culturale austriaco di fine Ottocento e del primo Novecento. Ma di sconfinamenti, tuttavia, si alimenta tutta la cultura viennese di questo periodo: tra forme, significati, dimensione della realtà e dell'inconscio.

Cultura e società

La progressiva crisi identitaria e l'introversione narcisistica sono i temi che vediamo affacciarsi in questi anni. Nel 1900 viene pubblicata *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, pietra miliare per lo studio dell'inconscio dell'uomo, mentre l'anno successivo sempre lo stesso autore darà alle stampe *Psicopatologia della vita quotidiana*. E l'attenzione all'inconscio e alle pulsioni più intime della persona diverrà tema estetico dominante. Nel 1903 lo psichiatra inizia a raccogliere i primi allievi, mentre pochi mesi prima, il giovane studioso Otto Weininger si toglie la vita a ventitré anni dopo aver pubblicato *Sesso e carattere*, un testo che tratta le teorie sulla bisessualità psicofisica. La psiche e il doppio fanno così irruzione nell'immaginario collettivo e individuale dell'Europa della *Belle Epoque*, aprendo agli artisti i domini inesplorati dell'inconscio, del sogno e dell'irrazionale. La decadenza viennese attorno al 1900 è dunque fatta di nervosismo, è un pullulare di umori e stati d'animo. E se l'aver dato i natali alla psicoanalisi, alla moderna filosofia del linguaggio e alla musica atonale non dovesse sembrare abbastanza, si potrebbero ancora aggiungere i nomi di Gustav Mahler, degli scrittori Karl Kraus e Robert Musil, degli architetti Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adolf Loos. È impressionante il contributo che viene dato dall'Austria alla cultura in questo periodo.

Uno dei tratti caratteristici della vita dell'epoca è costituito dai continui, agevoli scambi tra scienziati, artisti, scrittori e pensatori. L'interazione con gli studiosi di medicina, in particolare nel settore della psicoanalisi, influenzano in modo significativo la ritrattistica di quegli anni. La medicina del XIX secolo, orientata sempre di più in senso positivista, ritiene di aver trovato delle basi sicure per l'analisi della verità dell'anima e la ricerca del nesso esistente tra carattere e fisionomia e mette

a punto degli esperimenti scientificamente verificabili. Charcot, dal 1882 professore di neurologia alla Salpêtrière di Parigi, tenta di dimostrare che l'isteria è una malattia da prendere in considerazione e che non si tratta solamente di una simulazione teatrale (cosa considerata ovvia fino a quel momento). Questo studio viene eseguito utilizzando la tecnica dell'ipnosi: le paralisi isteriche vengono provocate sia in uomini che in donne tramite un suggestione ipnotica. Le crisi presentano la stessa sintomatologia delle crisi traumatiche che sono provocate da lesioni del sistema nervoso. Come è noto, Charcot non trae però la conclusione che paralisi e crisi isteriche fossero da riportare all'effetto di traumi psichiatrici. Solo Josef Breuer e Sigmund Freud, il quale nel 1885 è giovane assistente di Charcot, comprenderanno che gli attacchi isterici sono causati da innervazioni di fantasie inconsce. Charcot invece parte dal presupposto che qualsiasi evento patologico si palesi esteriormente, e che per questo l'immagine fotografica possa essere lo strumento più utile da un punto di vista diagnostico. Freud lo definisce per questo «visuel». Il neurologo Jean-Martin Charcot applica dunque la fotografia allo studio delle malattie mentali. Ogni scatto trasforma i malati in manichini, «*mannequin*», viventi. In breve, queste immagini servono per catalogare fasi patologiche distinguibili con presunta esattezza e a mostrarne le peculiarità.

Il neurologo parigino considera l'occhio come strumento ideale per la diagnosi medica. Charcot ha un modo tutto suo di intendere la psichiatria, molto diverso da Freud. Il direttore della clinica parigina pensa di poter individuare la patologia dei pazienti in base a una serie di posture (da qui l'idea degli atlanti fotografici) e ritiene che le sedute ipnotiche possano essere una buona soluzione. Certo è che l'immagine è per Charcot molto importante. Dopo una serie di ricerche affrontate con l'artista Paul Richer, constata che si possono trovare fenomeni simili a quelli da lui fotografati in disegni e dipinti storici. Il libro apparso nel 1887 dal titolo *Les démoniaques dans l'art* (Gli invasati dell'arte) è il risultato della loro ricerca iconografica riguardo all'isteria. Il testo spiega, tramite una serie di immagini dal Medioevo in poi, come l'isteria sia sempre esistita, ma come essa venisse scambiata per possessione demoniaca.

Contemporaneamente in Austria vengono svolti degli studi in campo psichiatrico. Il dottor Richard von Krafft-Ebing pubblica nel 1885

Psycopatya Sexualis, uno dei primi testi che parla di patologie sessuali. Nella sua opera von Krafft-Ebing descrive vari comportamenti sessuali e anticipa l'importanza degli istinti sessuali, due idee che sarebbero poi emerse nella psicoanalisi. Dai suoi studi vennero identificate varie degenerazioni, quali il sadismo, il voyeurismo, la necrofilia, la masturbazione compulsiva e la pedofilia. Come risultato, il governo austriaco promulga una riforma della sanità, in particolare del ramo psichiatrico, che durerà quarant'anni circa. Investe parecchio denaro nella ricerca e nell'educazione del sapere psichiatrico. Successivamente, nel 1907, viene costruito lo Steinhof, il nuovo ospedale psichiatrico nei sobborghi di Vienna, mentre gli atlanti di Charcot *Iconographie de la Salpêtrière* e la rivista *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* trovano in questo periodo ampia diffusione presso ospedali, biblioteche e librerie. In seguito alla riforma psichiatrica il governo inaugura nuovi spazi per curare le persone con problemi mentali.

Le fotografie realizzate da Charcot e dal suo entourage diverranno dunque popolari, tanto che l'ospedale della Salpêtrière pubblicherà tra il 1875 e il 1918 una nuova edizione dell'atlante fotografico e una rivista bimestrale, entrambi largamente diffusi in Europa. Titolo della rivista è *Nouvelle iconografie de la Salpêtrière. Clinique des Maladies du Systeme Nerveux*. L'*Iconographie de la Salpêtrière* costituisce il risultato degli studi che si svolgono all'interno dell'ospedale. Al di là del mero contenuto scientifico, i volumi dimostrano che l'uomo dispone di una ricchezza di espressioni mimiche e gestuali molto più vasta di quanto non si possa immaginare normalmente. I visi un po' stravolti della ritrattistica viennese traggono dunque ispirazione dalla fotografia scientifica dell'epoca.

Schiele e l'*Iconographie de la Salpêtrière*

Schiele lavora quindi in una città che all'epoca è il centro più importante per la psichiatria in Europa. Profondamente distante dall'exasperato estetismo dello Jugendstil¹⁰, la ricerca pittorica di Schiele si

¹⁰ *Jugendstil* (stile Jugend in Germania), *Sezessionstil* (stile secessione in Austria): sono i nomi che *Art Nouveau* acquisisce nelle varie parti d'Europa.

propone di scavare al di sotto della sfavillante apparenza della società viennese d'inizio secolo per svelarne utopie e ossessioni. Come ho scritto all'inizio, Klaus Albrecht Schröder è il primo studioso ad avere ipotizzato che le riviste fotografiche riguardanti i disturbi nervosi fossero possibili fonti per Schiele, e per questo analizza una serie di paragoni fra le foto scattate all'interno dell'ospedale e le opere realizzate dall'artista. Schröder cita vari esempi tratti dall'atlante scientifico pubblicato da Jean-Martin Charcot. In contrasto con gli studi che fino ad alcuni anni fa mostravano la natura introspettiva di Schiele, Schröder sottolineava al contrario la relazione con le fotografie dei pazienti affetti da malattie del sistema nervoso. Sono questi scatti a fornire a Schiele un nuovo vocabolario del corpo, una nuova gestualità. Klaus Albrecht Schröder è stato, come dicevamo, il primo storico dell'arte a ipotizzare gli atlanti scientifici come possibili fonti per Schiele; lo studioso cita numerosi esempi tratti dal testo di Charcot, creando in questo modo un'iconografia patologica. Con la coreografia dell'isteria, con la teatralità della personalità lacerata, Egon Schiele frantuma il concetto di bellezza, ancora così importante per Gustav Klimt e seguaci. Con il concetto di brutto e osceno diventa palese la contrapposizione estetica di Schiele all'armonia di Wiener Werkstätte¹¹.

Tutto questo avviene realmente per mostrare l'interiorità dell'artista? O invece il suo avvicinamento all'espressione patologica deriva da un interesse puramente commerciale? La sua arte vuole forse essere una versione illustrata de *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud? Nella sua ricerca ossessiva di ciò che è celato sotto la noiosa superficie della vita quotidiana, Schiele mostra se stesso, nei disegni e nei dipinti, talvolta privo di arti, altre volte privo di genitali, i muscoli contratti, la carne mortificata. I suoi lavori abbracciano un'estetica del corpo apparentemente nuova.

¹¹ Wiener Werkstätte inaugura a Vienna nel 1903 grazie a Josef Hoffmann, Koloman Moser e all'industriale Fritz Waerndorfer. Confluiscono all'interno dell'associazione i maggiori architetti, artigiani e artisti per dare nuovo impulso alle arti applicate. Diventa il baluardo della rivista *Ver Sacrum*. L'attività terminerà nel 1914, quando la società viene messa in liquidazione. Schiele è inizialmente legato all'estetica della Wiener Werkstätte, collabora fornendo illustrazioni, disegni per cartoline e disegni di moda.

Egon Schiele, che sicuramente non soffriva di convulsioni isteriche, ha verosimilmente tratto ispirazione dalle immagini fotografiche di movimenti anomali, che reperiva dall'atlante illustrato *Iconographie de la Salpêtrière* e dalla rivista pubblicata successivamente *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique de Maladies de Systeme Nerveux*. Se l'atlante si concentra in particolare sulle manifestazioni dell'isteria (malattia, come noto, ritenuta più comune nelle donne che negli uomini), la rivista abbandona parzialmente le malattie di pertinenza neurologica e possiamo trovare problematiche più varie e pazienti di sesso maschile. Schiele ha modo di vedere la seconda edizione dell'atlante (un caso di acromegalia fotografato da Londe, sicuramente) e dei casi fotografati nella rivista. Nei ritratti e negli autoritratti la messa a nudo e l'isolamento del proprio Io corporeo si combinano con una radicale esclusione di qualsiasi informazione spaziale. Schiele neutralizza lo sfondo tramite una superficie monocroma che non offre alcun sostegno al corpo e che fa apparire i movimenti come scatti o convulsioni nervose. I contorni irregolari e spigolosi della figura, risaltano con grande vigore poiché lo sfondo è neutro.

Anche nelle foto della Salpêtrière lo sfondo è neutro (vedi sempre figura 3), all'interno dell'ospedale c'era un piccolo spazio destinato ai servizi fotografici dei malati che comprendeva un atelier a vetri, una camera oscura e una camera chiara. Nella piccola zona dell'*hôpital* vi si trovavano anche un corredo di accessori di protocollo: un palco, un letto, uno schermo e una serie di panneggi di color nero, grigio scuro e grigio chiaro. Nei disegni di Egon Schiele ciò che subito colpisce è la mancanza della prospettiva tradizionale che è alla base delle diverse posizioni delle figure nello spazio. In modo del tutto anti-accademico ed estremamente soggettivo egli adopera angoli visuali e vedute che, dal punto di vista della struttura compositiva, fanno apparire le figure distorte, goffe e deformate.

La messa in posa di Schiele è la conseguenza di un'enfasi visiva che utilizza un'inquadratura che sembra preconizzare il cinema, quanto ad artificio ed innaturalità: inquadratura dall'alto, scorcio dal basso o di lato, primo piano, di tre quarti. (Bonito Oliva 1984)

Allo stesso modo, quasi con perfidia, lavorava Albert Londe alla Salpêtrière per esaltare la malattia dei soggetti che doveva rappresentare. In maniera ben meno sobria rispetto ai suoi precedenti colleghi fotografi Bourneville e Regnard, Londe

eleva il malato su un tavolo o un qualsiasi supporto purché si trovi alla stessa altezza dell'apparecchio. In un caso come nell'altro, e principalmente quando si tratta di modificazioni che riguardano le dimensioni di questa parte del corpo, si raccomanderà di fotografare una scala metrica, oppure le mani e i piedi di una persona normale. Il confronto sarà in questo modo più dimostrativo.¹² (Didi-Hubermann, 2008: 67)

Metaforicamente parlando, anche Schiele osservava i suoi soggetti come dal letto d'ospedale, con freddo occhio clinico, esattamente con lo stesso occhio e con lo stesso punto di vista dell'ultimo fotografo entrato alla Salpêtrière, Albert Londe.

Nonostante l'affermazione di Charcot, secondo la quale «l'isteria si riscontra frequentemente negli uomini, e ha tutte le caratteristiche ovviamente viste nel sesso femminile» (Didi-Hubermann 2008: 48), i pazienti di sesso maschile non compaiono spesso nell'edizione del 1875 della *Iconographie de la Salpêtrière*. Con l'avvento della rivista *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière: Clinique de Maladies de Systeme Nerveux* è possibile vedere invece nuovi rami della documentazione fotografica e così compaiono anche gli uomini con una serie di immagini intitolate *Macroductylie* (Blackschaw 2014: 22). Un giovane paziente di sesso maschile si erge contro uno sfondo scuro, il viso oscurato per nascondere l'identità del soggetto. Vediamo, ancora, una fotografia nella quale sono drammaticamente illuminati il torso di un paziente anziano con una protuberanza del torace. Il paziente inclina la testa verso il suo corpo devastato.

¹² Sulla Salpêtrière e sulla figura del neurologo Jean Martin Charcot si veda Didi-Huberman 2008.

A proposito di quest'arte ispirata alla Salpêtrière, Max Nordau aveva introdotto per la prima volta il concetto di «arte degenerata», formulando così anche il disprezzo per tutto ciò che è anomalo. Roessler nel 1912 scrive così, in difesa dell'artista e del suo *modus operandi*:

volti di invasati (!) le cui anime sono purulente e lasciano coagulare i loro indicibili dolori in rigidità di maschere. Egli ha visto occhi glaciali negli occhi umani e li ha dipinti, rilucenti nei colori pallidi della putrefazione; ha percepito la morte sotto la pelle. Con grande stupore ha osservato mani intirizzite e deformate ed impacciate, con la pelle rugosa, le unghie gialle [...] (Roessler 2010: 52)¹³

Le mani intirizzite, deformate e impacciate di cui parla Roessler, Egon Schiele le vede ne *La Nouvelle Iconographie de La Salpêtrière*. Le mani gotiche di Egon Schiele arrivano dal testo di Charcot. In questo testo, stampato nel 1888, viene trattato un caso di acromegalia (crescita sproporzionata di un arto, nel caso del paziente descritto nel volume torace e mani) e vediamo le foto (realizzate da Albert Londe) delle mani e del torace del paziente. Schiele non riprende mai in modo puntuale le foto che vede in questi atlanti scientifici, non c'è dunque una filiazione diretta. Ma sicuramente pone in evidenza in numerose opere, come scrive lo stesso Arthur Roessler, le mani, che vengono deformate e ingigantite, proprio come le mani del paziente della Salpêtrière.

Come può reperire Egon Schiele questo tipo di materiale? Ho più volte scritto che la svolta stilistica di Schiele avviene nel 1910.

Non è sicuramente un caso che l'artista conosca proprio in quel periodo, grazie a uno dei suoi principali acquirenti Carl Reininghaus¹⁴, il medico Erwin von Graff¹⁵, ginecologo e anatomista, per il quale, nello

¹³ In realtà Roessler romanza esageratamente la vita del suo prediletto e si ha una visione poco oggettiva della vita dell'artista.

¹⁴ Carl Reininghaus, industriale, è il maggior collezionista d'arte austriaco dell'epoca.

¹⁵ Erwin von Graff, oltre che medico, è facoltoso collezionista. Diviene uno dei principali mecenati di Schiele.

stesso anno, esegue un ritratto. Erwin von Graff, nel 1910, lavora presso la Frauenklinik come ginecologo ma, allo stesso tempo, occupa la cattedra di anatomia patologica, cattedra che manterrà per tutta la sua carriera. È probabile che Schiele inizi a rappresentare se stesso con una fisicità distorta solamente dopo aver ottenuto libero accesso alla clinica universitaria dove Erwin von Graff lavora. A Schiele viene sicuramente concesso di accedere all'interno della clinica ginecologica dell'ospedale Vienna. Durante tutto il corso del 1910 l'artista realizza una serie di studi di neonati¹⁶ e di donne in avanzato stato di gravidanza e di donne che avevano appena partorito. Questa attività ci fornisce la prova fondamentale che Schiele opera all'interno di un ospedale, ospedale la cui biblioteca era in possesso di tutti i volumi e di tutti i periodici pubblicati dalla Salpêtrière. Non è sicuramente una coincidenza che in questo stesso anno, Schiele inizi a rappresentare l'immagine del corpo malato, traducendo la nuova iconografia a cui ha avuto accesso all'interno dell'ospedale, grazie all'intervento del medico da lui ritratto. Anche Erwin Dominik van Osen, mimo amico di Schiele, negli stessi anni (1911-1913) lavorava allo Steinhof, l'ospedale universitario di Vienna. Osen, che si faceva chiamare anche Erwin Dom Osen o Mime van Osen, era membro a sua volta del «Neukunstgruppe», fondato nel 1909. Vestiva in modo stravagante e si faceva notare per la sua mimica affettata sia in ambito privato sia nei saloni da caffè. È probabilmente Erwin Osen a trasmettere a Egon Schiele l'interesse per le manifestazioni patologiche del corpo dei malati di mente. L'attività di Osen all'interno delle istituzioni psichiatriche viennesi è testimoniata da una lettera riportata nel testo di Alessandra Comini:

Ancora devo terminare un ritratto e qualche disegno per il "Giorno della Scienza" manicomio provinciale di Steinhof, durante il quale il dottor Kronfeld tratterà dell'espressioni patologiche nel ritratto [...]. Sono pronto a simulare tutti i disturbi. (Comini 1976: 26)

¹⁶ «La carne delle creature di Schiele è già segnata nello sguardo dei bambini, pesa come insormontabile ostacolo sulle figure solitarie, malgrado la loro solitudine. [...] Il non-nato è già avvolto nel mantello nero della morte (*Tote mutter* 1910), vive anzi in una madre morta, impotente a darlo alla luce.» (Cacciare 1980: 180).

Non abbiamo finora prova del coinvolgimento di Osen allo Steinhof al di là della lettera e di un esempio contemporaneo di Oscar Kokoschka a cui Adolf Loos chiese di realizzare il ritratto di un amico paziente, Ludwig Ritter von Janilowsky, mentre questi era in cura allo Steinhof nel 1909 (collezione privata, New York). Egon Schiele, come dicevamo, era dunque strettamente legato a un artista invitato a intraprendere un progetto di ritrattistica allo Steinhof. È difficile stabilire in quale misura Osen abbia influenzato l'artista; senza alcun dubbio la personalità affascinante di Osen, il suo *modus vivendi* erano affini a tante caratteristiche di Egon Schiele. Dalle poche informazioni che abbiamo, Osen ci appare come un eccentrico, che si guadagnava da vivere come scenografo. I due avevano un legame molto stretto, Osen posava come modello per Schiele, i due artisti avevano anche affittato un atelier a Krumau nella Boemia meridionale nel 1910. Entrambi erano stati coinvolti dal medico Erwin von Graff per un progetto riguardante lo Steinhof, come testimonia una lettera del 18 maggio 1910 raccolta dalla studiosa Alessandra Comini. Graff nella stessa lettera chiede a Egon Schiele di salutare calorosamente Osen.

Arthur Roessler non vedeva di buon occhio il rapporto fra i due, considerava Osen un plagiatore, e lo scrisse più volte al suo pupillo. Secondo Roessler, lo si legge in una lettera del luglio 1912, Schiele si lamentò del fatto che Erwin Osen avesse firmato con il suo nome dei disegni e li avesse venduti come suoi. Questa accusa è molto importante perché ci fa capire fino a che punto i due lavorassero fianco a fianco con modalità analoghe e con soggetti simili. Al di là di tutto, questo lavoro compiuto da Osen ci fa comprendere che uno degli amici più intimi di Schiele stava collaborando con i medici sulla rappresentazione della malattia psichiatrica, prendendo ispirazione diretta dall'immagine del paziente e lavorando all'interno dello spazio psichiatrico. Sebbene prodotti nel 1913, tre anni dopo che Schiele si era imbarcato nel suo progetto dell'autoritratto patologico, i disegni di Osen arricchiscono notevolmente il contesto all'interno del quale dovremo collocare l'autoformazione di Schiele.

La domanda che ultimamente ci si pone dunque è: e se il suo particolare modo di disegnare derivasse più da una mossa strategica, che dimostrasse quindi consapevolezza del gusto e delle dinamiche del

mercato? Se Schiele non avesse utilizzato una pratica artistica di tipo introspettivo, ma piuttosto una pratica orientata ad attirare il mercato dell'arte locale? Questo articolo offre una lettura alternativa, che mette in discussione la svolta di Schiele verso uno stile e un'estetica in un momento specifico, scelte che dimostrano la consapevolezza da parte dell'artista del gusto e delle dinamiche del mercato. Spero di mettere in luce che l'uso dell'autoritratto da parte di Schiele non è una pratica artistica di tipo introspettivo, ma più che altro una pratica orientata verso il mercato d'arte locale.

L'Autoritratto seduto del 1910 pone una distanza formale tra Schiele e Klimt poiché respinge il corpo erotico tipico del mentore. Quest'opera attira un gruppo specifico di mecenati e collezionisti quasi esclusivamente uomini. L'autoritratto di 152,5 X 150 cm fa parte di una serie di cinque opere che comprendeva altri due nudi dell'artista. Furono tutti completati nel 1910. Erano i dipinti più grandi che Schiele avesse prodotto fino a quel momento. L'unico nudo di questo nucleo di dipinti che venne esposto al pubblico fu un nudo femminile, mostrato a Vienna nel 1910, mossa che probabilmente ci fa capire la preoccupazione della reazione del pubblico alla rappresentazione del nudo maschile dell'artista stesso. In ogni caso tutti e tre gli autoritratti e almeno uno dei nudi femminili vennero acquistati dal collezionista Carl Reininghaus. I legami impressionanti tra i tre autoritratti nudi e il suo lavoro grafico dello stesso anno mostrano il modo in cui la rappresentazione del corpo patologico pervade il suo stile nel 1910. Secondo Gemma Blacksshaw, i disegni erano concepiti proprio come gli oli, come opere complete, e non come semplici schizzi preparatori, per quanto lui differenziasse l'opera considerata finita con la marcatura S-10 (Schiele 1910). I disegni venivano realizzati proprio come un corpo di lavoro indipendente, orientato verso la richiesta di un mercato specifico. Anche i disegni venivano sicuramente acquistati dai suoi principali collezionisti, come Heinrich Benesch¹⁷, Roessler, Koloman Moser, Oskar

¹⁷ Heinrich Benesch, ispettore statale delle ferrovie, è appassionato d'arte. Non ha la portata curale di Roessler, ma dopo che conosce Schiele nel 1910 diventa suo grande

Reichel¹⁸, Erwin von Graff, Alfred Spitzer, Carl Reininghaus, i quali divennero tutti attivi come mecenati dopo il 1910. In una lettera, datata 11 giugno 1913, Egon Schiele fece notare come Reininghaus avesse pagato profumatamente per le opere, dando 1200 corone proprio per uno dei dipinti «meno accattivanti». Il rapporto con Carl Reininghaus durerà per tutta l'esistenza dell'artista, che descrive al collezionista lo stile delle sue opere: «il carattere indefinito delle figure, i corpi ricurvi su se stessi, persone stanche della vita, candidati al suicidio, tuttavia corpi di uomini sensibili» (Nebehay 1989: 102).

Tutto ciò ci permette di spingere oltre la nota di parallelismi iconografici tra l'autoritratto di Schiele e l'interesse per le immagini patologiche diffusa negli atlanti scientifici di Charcot. I legami evidenti tra i tre nudi, l'*Autoritratto* e l'opera grafica del 1910 di Schiele e la sua opera grafica di quello specifico anno mostrano in modo inequivocabile come la rappresentazione patologica del proprio corpo abbia pervaso tutto l'operato dell'artista da quel momento in poi. I corpi di Schiele avevano chiaramente un valore di mercato. E probabilmente l'artista aveva deciso di adottare questa particolare estetica patologica ispirata alla Salpêtrière proprio per lanciare se stesso in un mercato artistico circoscritto e competitivo. Sebbene molti dei disegni e dei grandi autoritratti su tela non furono esposti, l'entrata rapida nelle collezioni private, la vendita e lo scambio tra collezionisti (spesso organizzato dallo stesso Schiele), ci mostra che questi quasi certamente venivano esposti, anche se all'interno di una rete attentamente coltivata dall'artista e quasi esclusivamente costituita da sostenitori e mecenati di sesso maschile.

Un'altra domanda che la Blackshaw si pone è: cosa rende questi autoritratti così interessanti da un punto di vista commerciale? Da dove proveniva questa nuova estetica del corpo e quale era la natura del suo fascino? In contrasto con gli studi che fino ad ora hanno messo in evidenza

ammiratore; nel 1913 realizza una tela che lo immortala con il figlio Otto, che diverrà storico dell'arte e direttore dell'Albertina nel 1947. Heinrich Benesch ricorda l'uomo Schiele con i suoi pregi e difetti, ma soprattutto l'artista geniale, in cui fermamente crede.

¹⁸ Anche lui, come von Graff, è medico internista. Organizza esposizioni a Vienna (alla Galleria Miethke) e possiede numerosi quadri di Schiele e Kokoschka.

la natura introspettiva di Schiele, vorrei indagare la relazione tra la sua iconografia e le fotografie di pazienti affetti da malattie del sistema nervoso, fotografie che Egon Schiele reperiva sul testo della Salpêtrière e sulla rivista bimestrale pubblicata dallo stesso ospedale. Sono effettivamente le riviste scientifiche a fornire a Egon Schiele un nuovo vocabolario del corpo, una nuova gestualità? Schiele utilizzava le riviste per rifornire il suo 'vocabolario' secondo una moda squisitamente modernista. La coltivazione di un tale linguaggio interessava probabilmente questo gruppo di mecenati stanchi dell'ideologia artistica proposta da Sezessionstil e inclini dunque a promuovere e a foraggiare i giovani rappresentanti della nuova arte. Il fatto che anche altri artisti, come Oskar Kokoschka e Max Oppenheimer, facessero un uso simile di questa iconografia del corpo patologico, evidenzia come molti pittori fossero consapevoli dell'interesse nei confronti di questo tipo di estetica da parte dei loro sostenitori. L'interesse di Schiele si rivolge quindi alle più varie correnti della fotografia scientifica. Spesso prova davanti allo specchio e si fotografa, per poter mimare i gesti visti nell'atlante pubblicato da Jean-Martin Charcot. Le sue figure si esprimono grazie a un forte apparato gestuale, fondato su gesti spigolosi, che mostrano una condizione affettiva che rasenta il patologico. Secondo Ottorino Villatora, che nel 1990 scrive un eccellente lavoro su Egon Schiele, definisce 'minore' la produzione, nel contempo nota che l'artista rappresenta perentoriamente se stesso, cosa che nello stesso periodo fanno tutti gli artisti più radicali a Vienna: Oskar Kokoschka, Paris von Güterloh, Anton Kolig, Alfred Kubin, Anton Peschka, Georg Merkel e altri. Ma Schiele si ritrae con maggiore accanimento, con più veemenza, senza tuttavia mai tralasciare il reale.

Con la coreografia dell'isterismo, con la teatralità della personalità lacerata, Egon Schiele frantuma il concetto di bellezza ancora così centrale per Klimt e seguaci. [...] Non sono solo i doppi autoritratti di Schiele a essere cifre di una personalità lacerata, Schiele distrugge il concetto di bellezza così importante per Gustav Klimt e seguaci. (Schröder 2001: 52)

Il dipinto diventa vero specchio dell'anima, rivela tratti che l'originale vivente non è capace di mostrare. Osservando alcuni dei suoi autoritratti il suo contemporaneo Friedrich Stern, in una recensione datata 11 novembre 1912, scriveva:

Egli espone un autoritratto che però è difficilmente riconoscibile come tale poiché la decomposizione dell'immagine è stata portata troppo avanti; una decomposizione dalla quale egli si sentiva colpito e pensava dovesse rappresentare il suo giovane volto. Ma questo è triste.

L'immagine speculare serve a Schiele non per creare identità ma per ricercare un altro sé, che egli fissa nell'immagine. Il pittore scava nel profondo della propria immagine e del proprio Io assumendo posizioni inconsuete, fatte di gesti forzati e smorfie contorte. Inoltre, proprio come Kokoschka, Egon Schiele potrebbe aver visto al Museo Belvedere di Vienna, rimanendone influenzato, la famosa serie di teste di carattere realizzate da Franz Xaver Messerschmidt nel 1780, sculture in bronzo che rappresentavano stati mentali altamente drammatici. Messerschmidt si dedica alla realizzazione di circa sessanta busti fisiognomici a grandezza naturale, raffiguranti i suoi (ma forse anche di altre persone) stati mentali, desunti dall'osservazione delle proprie espressioni facciali in uno specchio. I lineamenti facciali, drammatici e distorti, trasmettono condizioni umorali completamente differenti. Un'indagine delle inclinazioni dell'animo umano, quasi a volerne scrutare l'universo patologico attraverso le espressioni esasperate che pervadono il volto. Le sculture realizzate da Franz Xaver Messerschmidt, per la forte riproduzione caricaturale della fisionomia appaiono assai vicine alla forma patologica, tanto che a lungo lo scultore venne giudicato pazzo, senza comprendere che in realtà le sue opere potevano estendere le tradizionali conoscenze di fisionomia. L'approccio al patologico era dunque popolare all'epoca di Schiele, anche altri artisti a lui contemporanei, come Kokoschka ed Erwin Osen, utilizzano gli atlanti scientifici e le immagini in essi contenute per trovare ispirazione.

Dopo l'arresto avvenuto nel 1912, fatto accuratamente descritto da Arthur Roessler, ma solo nel 1922, Schiele ricorre all'iconografia del martirio, mostrandosi come un san Sebastiano trafitto dalle frecce. Che sia anche questa l'ennesima riprova di un tentativo di affermazione commerciale? Nella locandina realizzata per la Galerie Arnot l'artista si mostra come perseguitato, come martire. Secondo la critica recente questa immagine tormentata non rappresenta necessariamente una realtà invisibile ai più.

I volti irrigiditi nell'estremità della smorfia degli autoritratti di Schiele non rispecchiano emozioni o sentimenti soggettivi, ma attingono a un repertorio di espressioni codificate. [...] L'espressività convulsa di queste rappresentazioni in realtà non esprime; così come l'aspetto assente e lo sguardo vacuo dei personaggi di altre opere di Schiele non corrisponde ad alcun nocciolo di soggettività, è una maschera che ne denuncia l'assenza. (Altea 2012: 32 - 33)

La coltivazione di un tale linguaggio interessava probabilmente un gruppo di mecenati stanchi dell'ideologia artistica proposta da Sezessionstil e inclini dunque a promuovere e a foraggiare i giovani rappresentanti della nuova arte. Se quindi consideriamo le attività di mecenati, amici e altri artisti contemporanei all'artista, non stupisce questo particolare interesse per la malattia psichiatrica. Quando prendiamo in considerazione la frequentazione fra Egon Schiele ed Erwin von Graff, possiamo anche pensare che il ginecologo gli desse libero accesso alla biblioteca, all'interno della quale si trovava la collezione completa dell'*Iconographie de la Salpêtrière* e la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* pubblicata da Jean-Martin Charcot, Paul Richer e Albert Londe.

Secondo un'altra serie di studi, eseguiti da un'equipe di neurologi nel 2010, si ipotizza invece che Egon Schiele soffrisse di distonia, in particolare di torcicollo derivato da una patologia ossea, tale disturbo lo avrebbe spinto a fissare i suoi modelli in pose contorte e asimmetriche. Il fatto che Egon Schiele soffrisse di distonia sarebbe evidente in un autoritratto (*Autoritratto con camicia colorata*, Welz Gallery, Salisburgo, 1917) e in una fotografia scattata da Erwin Osen nel 1910 nella quale Schiele è ritratto con

l'artista e futuro cognato Anton Peschka (collezione privata). In realtà l'ipotesi ha poche basi reali, è più probabile che anche la messa in posa della foto con Peschka sia una posa espressionista dell'artista più che un reale problema di distonia!

Riassumendo i risultati di quanto ho letto e osservato, Schiele sembra essere attratto da tutto ciò che si esplica attraverso l'espressione della mimica e dei gesti. In tutte le sue opere, siano essi ritratti o autoritratti, ci rivela il pathos in senso classico: la sofferenza non si concretizza tramite formule verbali ma attraverso convulsioni e agitazione, in caricature e smorfie. Da un lato, si allontana dalle algide figure stilizzate dello Jugendstil viennese, da un altro vediamo però che gli uomini da lui ritratti non sono liberi, sono manichini non dissimili da quelli fotografati da Charcot. Senza dubbio esistono una serie di riferimenti iconografici ai quali Schiele si sarebbe ispirato per i suoi ritratti e autoritratti nelle fotografie dei pazienti dalla gestualità scomposta. Con Klimt morto e Kokoschka a Berlino, Schiele divenne presto il pittore più popolare di Vienna. I suoi guadagni crebbero enormemente. Schiele, grazie ai suoi numerosi mecenati, non vive dunque di stenti. Riesce sempre a radunare intorno a sé una cerchia di collezionisti e sostenitori che non gli negano mai la loro fiducia, nemmeno dopo la questione di Neleungbach. Nella figura di Arthur Roessler trova, fra l'altro, un abile mediatore e un prezioso consigliere che gli suggerisce sempre ciò che è meglio produrre per assecondare le esigenze del mercato.

La grande mostra antologica della Secessione del 1918, in cui la Secessione mette il proprio Palazzo a disposizione di Schiele e del suo gruppo, contraddistingue il culmine e la fine della sua breve carriera. Una volta giunto alla sua maturità artistica scioglie «il vischio del suo solipsismo giovanile» (Di Stefano 1999: 42), quasi che avesse capito come si ritraggono gli altri, oltre che se stesso. Gli anni del conflitto segnano l'addio all'adolescenza, i ritratti dei commilitoni e dei prigionieri eseguiti in questo periodo rappresentano un esercizio di forza lineare ed espressiva: veri e propri ritratti e non più specchi.

Da una lettera inviata da Schiele nell'ottobre del 1918, si deduce che la moglie Edith, incinta di sei mesi, è «costretta a letto già dal 19 ottobre, malata di influenza spagnola» (Schiele 2007: 62). L'artista esegue due

disegni della moglie morente, così come, qualche mese prima, aveva disegnato il volto del maestro defunto, Gustav Klimt. I rapidi tratti a matita del volto della moglie morente saranno destinati ad essere gli ultimi. Contagiato dello stesso identico male, Egon viene amorevolmente curato dalla famiglia della moglie, ma all'una di notte del 31 ottobre 1918, la febbre spagnola che infuriava sull'Europa, sfinisce all'età di ventotto anni anche Egon Schiele. Martha Fein lo fotografa sul letto di morte, Anton Sanding ne prende la maschera mortuaria. Il 3 novembre viene seppellito nel cimitero di Ober St. Veit.

Dopo la sua morte seguirono anni di oblio, come se la percezione della sua arte fosse strettamente connessa alla sua persona. Egon Schiele raggiunge la fama internazionale soltanto molto tempo dopo la seconda guerra mondiale, ma dagli anni Sessanta a oggi ha goduto di un vasto seguito in Europa e negli Stati Uniti. Nel 1975, in occasione della retrospettiva tenutasi alla Haus der Kunst di Monaco, si legge che Egon Schiele

ha preannunciato in modo quasi profetico quelle nuove concezioni dei valori plastici e pittorici che, come nell'opera di Giacometti, Bacon, Dubuffet e De Kooning, mirano a coniugare la forma con un oggetto ancora riconoscibile. (Messer 1975: 23)

Mostre e esposizioni

Egon Schiele aderisce, per un breve periodo a *Wiener Secession*. Nel 1909 partecipa diciottenne alla mostra organizzata da Klimt alla Kunstschau di Vienna, vengono ammessi quattro suoi dipinti. Egon Schiele in quell'occasione vede per la prima volta i dipinti dell'amato maestro e le litografie realizzate per la Wiener Werkstätte da Oskar Kokoschka *I ragazzi sognanti*. Entra in contatto con Josef Hoffmann. Alla Kunstschau è presente lo scultore romano Ernesto de Fiori, il cui futuro sarebbe poi rimasto legato ai paesi di lingua tedesca¹⁹. Egon abbandona i

¹⁹ Per ulteriori approfondimenti si veda Bossaglia 1984: 34.

corsi dell'Accademia di Vienna con un mediocre diploma, a causa dell'atteggiamento intransigente di Griepenkerl. Klimt gli procaccia alcuni lavori presso la Wiener Werkstätte, gli presenta delle modelle, tra cui Valerie Neuizil (Wally), che sarà sua compagna per alcuni anni.

Nel giugno dello stesso anno Schiele fonda con alcuni amici ed ex compagni di Accademia, Anton Faistauer, Karl Maßmann, Anton Peschka, Franz Wiegele, Karl Zakovsek e l'amico mimo Erwin Osen, il Neukunstgruppe, che allestisce una mostra nel mese di dicembre presso il Kunstsalon Pisko in Schwabenbergplatz. Anton Faistauer realizza il manifesto. La mostra non ebbe alcun successo e l'artista decise di lavorare da solo. È però in questa occasione che fa la conoscenza di Arthur Roessler, scrittore e influente critico d'arte, di Oskar Reichel e Carl Reininghaus e dell'Editore Edouard Kosmack. La seconda mostra internazionale d'arte dello stesso anno segna, ma non in modo profondo, i suoi mezzi espressivi. A questa rassegna erano presenti gran parte dei rappresentanti dell'avanguardia europea: Ernst Barlach, Lovis Corinth, Paul Gauguin, Max Klinger, Max Liebermann, Henri Matisse, Max Slevogt, Félix Vallotton. In quest'occasione Egon Schiele vede anche alcune opere dello scultore belga George Minne che costituiscono importanti spunti per la sua futura opera. Nell'aprile-maggio 1911 Egon Schiele partecipa a una mostra presso la galleria Miethke di Vienna. Inizia un periodo intensamente produttivo. In novembre viene ammesso all'associazione di artisti di Monaco Sema, di cui fanno parte anche Klee e Kubin. L'anno successivo cura una rassegna del Neukunstgruppe al Künstlerhaus di Budapest. Espone alla galleria Goltz di Monaco con il Blaue Reiter e al Folkwang Museum di Hagen, dove il direttore del museo Karl Ernst Osthaus organizza una significativa esposizione. Il 13 aprile, l'artista viene denunciato da un ufficiale della marina in pensione, con l'accusa di aver violentato la figlia minorenni. Verrà dichiarato innocente, ma trascorrerà ventiquattro giorni in carcere.

Il 17 gennaio 1913 Schiele viene ammesso nel Bund Österreichischer Künstler (Lega degli artisti austriaci), di cui Gustav Klimt è presidente; il 19 gennaio lo stesso Klimt sottoscrive l'atto di nomina di Schiele. Nello stesso mese presenta sei opere alla mostra della Secessione; in marzo espone con gli altri membri della Lega degli artisti a Budapest e presenta quattro oli e venti disegni. Come nell'anno precedente, partecipa alla

mostra primaverile della Secessione di Monaco. Dal 26 giugno al 12 luglio espone un'ampia retrospettiva presso la galleria Goltz di Monaco, accolta favorevolmente dalla critica e dai collezionisti. I suoi quadri vengono presentati anche a Berlino e a Düsseldorf. A Vienna Schiele partecipa alla Internationale Schwarz-Weiß-Astellung e alla XLIII Mostra della Secessione. Nel 1914 vengono nuovamente esposti dei lavori di Egon Schiele in Germania: in due gallerie di Dresda, allo Hamburger Kunstverein, alla Secessione di Monaco e alla mostra del Werkbund di Colonia. Schiele partecipa inoltre a mostre a Roma, a Bruxelles e a Parigi. Il successo all'estero non è eccezionale. Ma anche a Vienna l'artista non si è imposto in maniera decisiva.

Nello stesso anno in Italia ci sarà una grande rappresentazione di Mestrovic: l'Italia dannunziana - accantonato da tempo il florealismo art nouveau e avendo abiurato anche alle seduzioni dello Jugendstil - trova in Klimt un baluardo per la difesa delle sue nostalgie estetizzanti, tra simbolo e mito. (Bossaglia 1984: 42)

Carl Reininghaus organizza tra gennaio e febbraio un concorso che verrà vinto da Faistauer e Güterloh. Il 31 dicembre dell'anno successivo viene inaugurata un'importante mostra alla Galerie Arnot di Vienna, con un catalogo preceduto da una prefazione di Otto Benesch. In occasione di questa esposizione Schiele realizza un manifesto pubblicitario in cui si rappresenta come un novello san Sebastiano, vittima dei continui attacchi dei suoi detrattori. Anche al Kunthaus di Zurigo vengono esposti acquerelli e disegni dell'artista. Alla fine dell'anno viene invitato dalla Secessione berlinese a partecipare alla "Wiener Kunstschau".

All'inizio del 1915 espone alla Secessione di Monaco, nella Galleria Goltz. Nello stesso anno l'artista viene arruolato; poco prima di partire per la guerra sposa l'amata Edith Harms. All'8 marzo fino al 30 settembre scrive un diario di guerra. Viene poi destinato ai servizi amministrativi, inizialmente a Praga, poi a Vienna, dove ha modo di continuare con successo con la sua attività artistica ed espositiva. Nel 1917 fallisce il progetto di fondare insieme ad altri artisti, esponenti delle arti figurative, della musica e della letteratura una commissione mista 'Kunsthalle' allo

scopo di contribuire alla ricostruzione culturale dopo la guerra. Invia otto dipinti e dieci disegni all'esposizione della Secessione di Monaco che quell'anno si svolge al Glaspalast. Partecipa a mostre di arte austriaca ad Amsterdam, Stoccolma e Copenaghen. Nel 1918 si svolge la quarantanovesima mostra della Secessione: a Schiele è riservato il salone principale del Palazzo delle Esposizioni. La mostra è dedicata ai giovani artisti di lingua tedesca: Alfred Kubin, Georg Merkel, Moris Merzel, Anton Peschka e Egon Schiele, presente con diciannove dipinti e molti aquerelli e disegni, che vengono molto apprezzati. Nella mostra che si tiene dal 12 maggio al 16 giugno intitolata "Un secolo di pittura viennese" al Kunsthaus di Zurigo, vengono esposti quattro dipinti e numerosi disegni di Schiele. Il Kunstverein für Böhmen di Praga gli offre la possibilità di esporre duecento opere tra disegni e opere grafiche. I lavori verranno presentati al Künstlerhaus Rudolphinum di Praga e poi presso i locali del mercante d'arte Arnold di Dresda. Il 5 giugno Egon Schiele apre un nuovo atelier a Hietzing (Vienna), a Wattmangstraße 6, mantenendo però anche il vecchio atelier in Hietzinger Hauptstraße.



Fig. 1 – Egon Schiele, *Gertrud Schiele*, 1909 (da Di Stefano 1998: 13).



Fig. 2 – Egon Schiele, *Autoritratto*, 1909 (da Di Stefano 1999: 18).



Fig. 3 – Egon Schiele, *Ritratto di Erwin von Graff*, 1910 (Di Stefano 1998: 23)



Fig. 4 – Egon Schiele, *Donna incinta*, 1910 (da Blackshaw: 54).

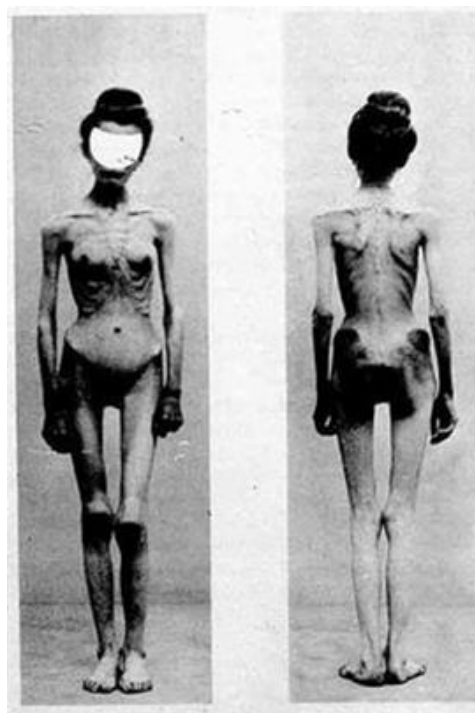


Fig. 5 – *Iconographie de la Salpêtrière, Caso di isteria*, 1885 (da Charcot 1888: 202).



Fig. 6 – *Iconographie de la Salpêtrière, Caso di acromegalia*, 1885 (da Charcot 1888: 210).

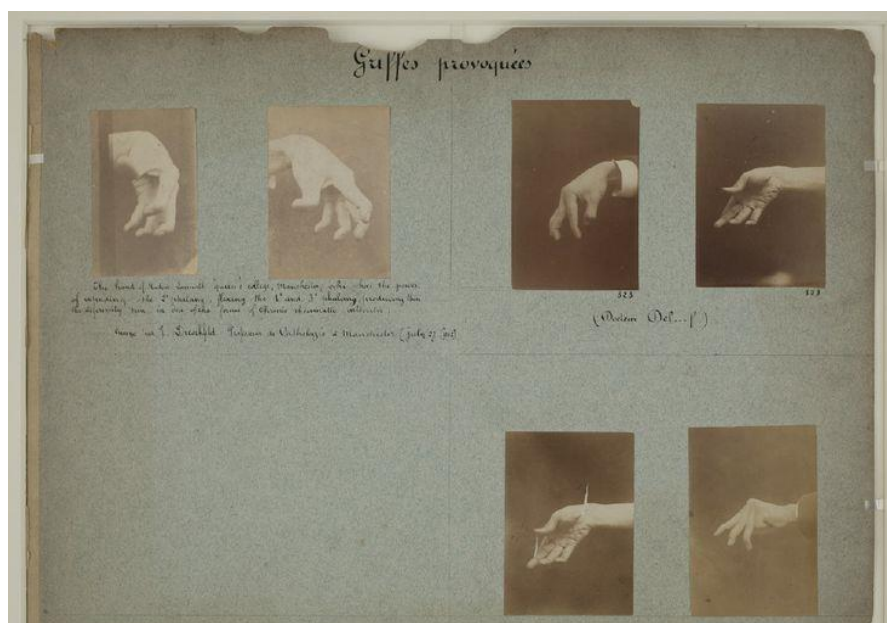


Fig. 7 – *Iconographie de la Salpêtrière*, Caso di convulsione isterica rappresentato tramite la contrazione delle mani, 1885 (da Charcot 1888: 210).

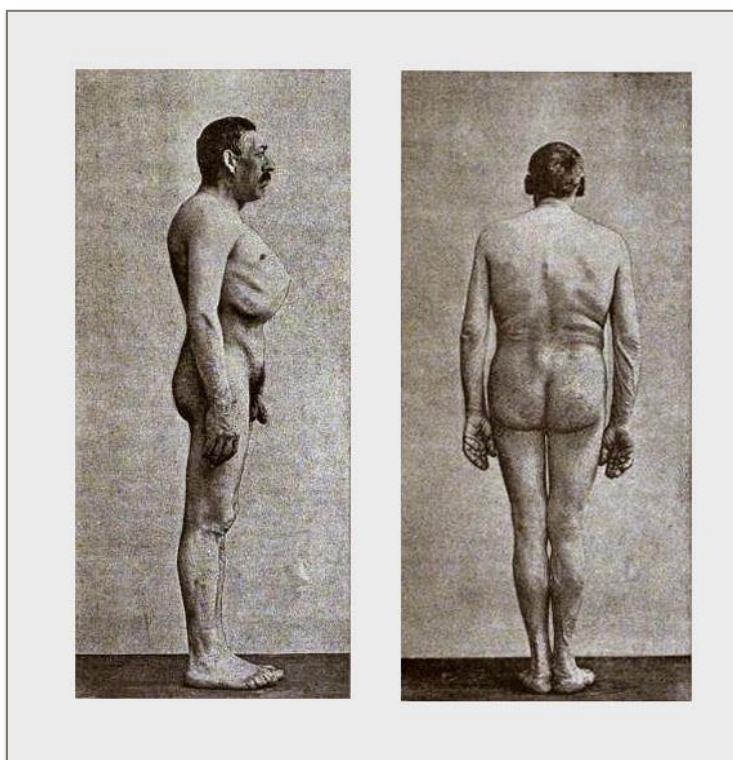


Fig. 8 – *Iconographie de la Salpêtrière*, Caso di acromegalia, 1885 (da Charcot 1888: 210).



Fig. 9 – Egon Schiele, *Autoritratto*, 1910 (da Di Stefano 1998: 22)



Fig. 10 – Egon Schiele, *Autoritratto seduto*, 1910 (da Blackshaw 2012: 12).



Fig. 11 – *Fotografia di Egon Schiele e Anton Peschka, 1910* (da Blackshaw 2012: 36).



Fig. 12 – *Egon Schiele, Autoritratto con camicia colorata, 1917* (da Di Stefano 1998: 49).

Bibliografia

- AA.VV. 1984 = AA.VV., *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'impero austriaco*, Mazzotta, Milano, 1984
- AA.VV. 2000 = AA.VV., *Egon Schiele e l'Espressionismo in Austria: 1908-1925*, Skira, Milano 2000.
- AA.VV. 2002 = AA.VV., *Klimt, Kokoschka, Schiele. Dall'Art Nouveau all'Espressionismo*, Mazzotta, Milano 2002.
- AA.VV. 2006 = AA.VV., *La storia dell'arte. Le avanguardie*, Skira, Milano 2006.
- Altea 2012 = G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Il saggiatore, Milano 2012.
- Bonito Oliva 1984 = A. Bonito Oliva, *La crisi e le spoglie dell'arte*, in Klimt Kokoschka Schiele. Disegni e acquarelli, Mazzotta, Torino 1984
- Boström 2012 = A. Boström, *Messerschmidt and modernity*, Paul Getty Museum, Los Angeles 2012.
- Blackshaw 2007 = G. Blackshaw, *The pathological body: modernist strategising in Egon Schiele's Self-Portraiture*, "Oxford Art Journal", XXX, 3, 2007, 377-401.
- Blackschaw 2014 = G. Blackshaw, *The radical nude*, Paul Holberton Publishing, Londra 2014.
- Bogousslavsky, Hennerici, Bänzner, Bassetti 2010 = J. Bogousslavsky, M.G. Hennerici, H. Bänzner, C. Bassetti (eds), *Neurological Disorders in Famous Artists - Part 3*, Frontiers of Neurology and Neuroscience, 27, Karger, Basel, 2010.
- Bossaglia 1984 = R. Bossaglia, Kunst-Enthusiasmus. *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'impero asburgico*, Mazzotta Editore, Milano 1984.
- Cacciari 1980 = M. Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano 1980.
- Charcot 1888 = J. M. Charcot, *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, La Tourette, Parigi 1888.
- Comini 1976 = A. Comini, *Egon Schiele*, George Braziller, Seuil 1976.
- Di Stefano 1998 = E. Di Stefano, *Schiele*, Giunti, Firenze 1998.

- Di Stefano 1999 = E. Di Stefano, *Secessione viennese. Da Klimt a Wagner*, Giunti, Firenze 1999.
- Di Stefano 2003 = E. Di Stefano, *Schiele. Gli autoritratti*, Giunti, Firenze 2003.
- Di Stefano 2011 = E. Di Stefano, *Klimt. Il modernismo*, Giunti, Firenze 2011.
- Didi-Huberman 2008 = G. Didi-Huberman *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Milano 2008.
- Ferrari 1998 = S. Ferrari, *La psicologia nel ritratto nell'arte e nella letteratura*, Laterza, Bari 1998.
- Gaddi, Smola 2006 = S. Gaddi, F. Smola, *Egon Schiele*, Silvana Editoriale, Nuoro 2006.
- Gaddi, Smola 2008 = S. Gaddi, F. Smola, *L'abbraccio di Vienna. Klimt, Schiele e i capolavori del Belvedere*, Silvana Editoriale, Milano 2008.
- Kandel 2012 = E. R. Kandel, *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai giorni nostri*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- Messer 1975 = T. Messer, *Egon Schiele*, Verlag, Monaco 1975.
- Nebehay 1989 = C. M. Nebehay, *Egon Schiele. Dallo schizzo al quadro*, Rizzoli, Milano 1989.
- Roessler 2010 = A. Roessler, *Diario dal carcere*, Skira, Milano 2010.
- Sabarsky 1984 = S. Sabarsky, Klimt, Kokoshka, *Schiele. Disegni e acquarelli*, Mazzotta, Torino 1984.
- Schiele 2012 = E. Schiele, *Ritratto d'artista*, Abscondita, Milano 2007.
- Schröder 2000 = K. A. Schröder, *Egon Schiele e la "finis Austriae"*, Skira, Milano 2000.
- Steiner 2000 = R. Steiner, *Schiele. 1890-1918. L'anima notturna dell'artista*, Taschen, Colonia 2000.
- Villatora 1990 = O. Villatora, *Schiele attraverso Schiele. 1890-1918. Profilo biografico, aspetti dinamico creativi, Interpretazione psicologica*, Giampiero Casagrande Editore, Lugano 1990.
- Wright, Vergo, Blackshaw 2014 = B. Wright, P. Vergo, G. Blackshaw, *Egon Schiele. The Radical Nude*, Paul Holberton Publishing, London 2014.

L'autore

Federica Usai

Federica Usai si è laureata in Lettere Moderne, indirizzo artistico contemporaneo, presso l'Università di Cagliari nel 2004. È attualmente dottoranda di ricerca in Storia, beni culturali e relazioni internazionali, con un progetto sull'evoluzione del concetto di Primitivismo in ambito artistico-contemporaneo; collabora con i Musei Civici e i Siti Culturali del Comune di Cagliari.

Email: federicausai26@gmail.com

L'articolo

Data invio: 23/03/2016

Data accettazione: 08/05/2016

Data pubblicazione: 30/06/2016

Come citare questo articolo

Usai, Federica, *Egon Schiele e la rappresentazione della patologia*, "Medea", II, 1, 2016, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2421>